

Canton Ticino: una identità musicale? ¹

Premessa

Forse difficilmente un ticinese saprebbe spiegare se, e in quale modo o misura, la sua appartenenza alla Svizzera Italiana e al Ticino sia esprimibile anche attraverso abitudini e punti di riferimento musicali specifici. Se costretto a dare una risposta, probabilmente, questa sarebbe negativa. Ci direbbe, cioè, che non esiste un modo veramente “ticinese” di essere musicali. E’ sicuramente vero, infatti, che non esistono in questo Cantone, come peraltro in numerosissimi altri luoghi del pianeta, forme di comportamento musicale appariscenti, cariche di una forza simbolica tale da essere consapevolmente vissute da tutti come fatto identitario.² Ciononostante, l’assenza di comportamenti musicali a forte connotazione locale non esclude che l’insieme dei modi in cui si vive la musica in un determinato territorio non ne costituisca in qualche misura una fisionomia distintiva. Ed è questo quello che tenterò di mostrare in queste pagine; credo di poterlo fare, anche in virtù del fatto che non sono ticinese per nascita ma lo sono diventato per mia scelta.

L’esperienza accumulata dagli etnomusicologi, nel corso di circa un secolo, ha mostrato infatti che, spesso, riesce più facile all’osservatore esterno (all’*outsider*) cogliere i tratti più specifici del panorama sonoro di un dato territorio. L’osservatore autoctono (l’*insider*), invece, è talmente abituato allo stato delle cose con cui ha vissuto sin dalla nascita da non saper cogliere la loro singolarità. A volte quindi, ciò che all’*insider* pare quindi un fatto scontato, privo di interesse, può invece attrarre l’attenzione dell’*outsider* che magari lo considererà pregevole o perfino “esotico”.

L’impressione di chi scrive, che vive nel Cantone da circa un decennio, è proprio questa – che ai Ticinesi sfugga a volte la peculiarità del quadro d’insieme. È un’impressione che avverto specialmente quando mi confronto su questa questione con amici ticinesi, cosa che mi appassiona fare, forse perché io stesso mi sono trovato a vivere in luoghi diversi, con panorami sonori differenti che di volta in volta caratterizzavano l’ambiente. In ognuna di queste occasioni era naturale per me

¹ Questo articolo, comparso in una sua versione precedente in *Cenobio* LII(2003), pagg. 171-184, prende come spunto di partenza un breve scritto prodotto qualche anno fa in collaborazione con Pietro Bianchi, che riguardava la musica tradizionale del Ticino, di cui riprende alcune parti (Bianchi e Sorce Keller 1998). Desidero quindi ringraziare Pietro Bianchi per la collaborazione che allora mi diede e di cui quindi anche questa volta, in parte, mi avvalgo. Desidero anche ringraziare, collettivamente, gli studenti che ho avuto in questi ultimi anni allo CSIA (Centro Scolastico Industrie Artistiche) e alla Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana i quali, sia nelle ore di lezione che in conversazioni informali, mi hanno consentito di sondare i gusti musicali dei giovani che vivono nel nostro Cantone.

² Pochi eventi musicali anche, mi pare, hanno cercato di diventare punti di riferimento simbolici per il Ticino. Riesco a pensare, in fondo, solo al caso di Gian Battista Mantegazzi (1889-1958), compositore ticinese, autore (su testi di Guido Calgari) di *Sacra Terra del Ticino*. Si tratta di un *Liederfestspiel* che fu presentato con successo nel 1939 all’Esposizione Nazionale di Zurigo. Recentemente, il 18 settembre 1999 è stato ripresentato a Lugano al Palazzo dei Congressi, in forma di concerto. Questo affresco musicale e coreografico celebrava la comunità ticinese ribadendone le due anime fondamentali, quella italiana per la lingua e la cultura e quella svizzera per vocazione alle libertà democratiche. Alcune delle musiche di Mantegazzi sono entrate nel repertorio popolare ticinese.

sviluppare una relazione, e identificarmi in qualche misura con questo o quel repertorio musicale – ovviamente – in gradi di intensità variabili che, al tempo stesso, dovevano pur convivere con la memoria di suoni e repertori a me, quel punto, non più accessibili. Vivere in Lombardia, in Sardegna, in Toscana, in Friuli, in Calabria, in Umbria, in Emilia, nel Midwest degli Stati Uniti, o in Ticino non è affatto la stessa cosa dal punto di vista delle esperienze sonore che si presentano quotidianamente all'orecchio – e credo, naturalmente, che ci sia solo da rallegrarsi che sia così. Ecco allora perché, ora che vivo in questo Cantone, mi viene naturale chiedermi in cosa possa consistere – musicalmente parlando – essere ticinesi, vivere il Ticino.

La musica come riferimento di identità

Mi sembra appropriato ricordare adesso che, quando sviluppiamo un senso di appartenenza ad un determinato luogo, cultura, etnia, nazione, parte politica, religione, classe sociale, gruppo di età, élite o, anche, gruppo emarginato o anche autoemarginato, così facendo sviluppiamo forme di identità che la musica (attività sociale per eccellenza) spesso concorre significativamente ad esibire (a volte persino ad ostentare). In questo senso, si può dire che l'attività del far musica, i nostri gusti nel produrla e nell'ascoltarla, le nostre scelte di partecipare con altri ai riti a cui essa dà sostanza, costituiscono uno dei tanti modi possibili per chiarire a noi stessi e a chi ci osserva chi siamo (o perlomeno chi pensiamo di essere o desidereremmo essere), con chi ci identifichiamo e con chi invece non desideriamo confonderci. La musica, il far musica pertanto, è un'attività che, al tempo stesso, ci accomuna a qualcuno e ci separa da qualcun'altro (lo vedremo tra non molto, anche nel caso del Ticino) – sempre e ovunque.

Dopo avere affermato che la musica concorre alla costruzione e alla manifestazione della nostra identità socio-culturale, occorre pur sottolineare come questa sia ben raramente monolitica. Ciò perché ogni singolo essere umano fa parte, contemporaneamente, di gruppi sociali differenti (sesso, età, famiglia, classe, professione, area dialettale, nazione, eccetera). Ciò vuol dire che egli deve gestire queste identità multiple che possono anche interagire problematicamente tra loro. Il fatto che tutti si appartenga contemporaneamente a numerosi raggruppamenti sociali, all'interno dei quali si coltivano spesso gusti e pratiche musicali particolari, ci richiede quindi inevitabilmente di sviluppare un certo grado di pluri-musicalità. In altre parole: quasi nessuno, in realtà, ama e usa sempre e solo un unico genere o stile musicale. Un giovane italiano di Napoli può anche identificarsi con il fenomeno *punk* se è un teen-ager e vive la sua adolescenza in modo conflittuale nei confronti dei genitori. Al tempo stesso però, ci saranno occasioni in cui sentirà come “proprie” anche le vecchie canzoni napoletane della tradizione di Piedigrotta. Similmente, un lombardo non potrà fare a meno di riconoscersi in certa misura, anche in molta di quella musica che ha una connotazione specificamente napoletana, specie se si trova all'estero e soffre di nostalgia per il paese d'origine. In tal caso il senso di identità

nazionale prevarica quello locale che, con la distanza, diviene meno significativo. Allo stesso modo anche il ticinese, che abitualmente si sente estraneo alla Volksmusik austro-svizzero-bavarese, quando alla televisione incappa nel programma chiamato Musikantenstadl, probabilmente la sentirà con un pizzico di nostalgia se invece, per caso, riesce a coglierla su di una radiolina a onde corte mentre tenta di attraversare l'Amazzonia.³ Detto altrimenti: il senso di coinvolgimento che possiamo provare nei confronti di una determinata musica dipende anche dalla nostra collocazione geografica, dalla distanza temporale e culturale che ci separa da essa, e dal confronto con i repertori musicali che accompagnano la nostra esperienza del presente. Ogni forma di identità musicale (e di identità tout court) è dunque un fenomeno discontinuo, distribuito inegualmente tra i membri di ogni comunità, la cui percezione individuale varia notevolmente con il tempo e con le situazioni (si consideri il caso di quei repertori che, senza cambiare apprezzabilmente la loro forma e stile, possono venire usati in modi via via diversi per assumere, a seconda dei casi, connotazioni nuove).

Alla luce di queste considerazioni inizio ora ad esporre quali aspetti del panorama musicale ticinese colpiscono l'attenzione di chi, come me, con questo panorama ha preso contatto provenendo da un altrove.

Il "sostrato"

Un importante studioso di linguistica dell'Ottocento, Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907), si rese noto per avere formulato la cosiddetta "teoria del sostrato", secondo cui le lingue oggi estinte continuerebbero pur sempre a influenzare la fonologia e la sintassi delle lingue che le hanno sostituite (Ascoli 1887). E' una teoria di cui oggi più non si parla e sarebbe certo azzardato volerla riproporre *sub specie musicae*. Ci aiuta però a ricordare che non mai superfluo essere consapevoli di quale sia il "sostrato" pre-esistente alle attività musicali odierne che hanno luogo in un certo territorio – specie poi se questo sostrato non è ancora del tutto evaporato e ancora si manifesta con qualche traccia riconoscibile.

Parlare di sostrato, in Ticino, vuol dire riferirsi all'ambito della musica tramandata oralmente, quella che in base a connotazioni ideologiche di segno diverso (dal romanticismo al marxismo) fino al secolo scorso veniva chiamata "musica popolare". Si tratta, per l'appunto, di un sostrato di oralità ancora in parte esistente nel Canton Ticino (come del resto pure negli altri cantoni francofoni e germanofoni della Confederazione Elvetica). Sul suo passato remoto non sappiamo certo moltissimo. Fu infatti solo poco meno di un secolo fa che la luganese Emmy Fisch

³ Musikantenstadl è un programma televisivo condotto (dal 5 marzo 1981) da un presentatore-cantante, austriaco, che risponde al nome di Karl Moik, che viene trasmesso in simultanea dalla televisione bavarese, da quella austriaca e da quella Svizzero-tedesca. La trasmissione avviene in presenza di un pubblico reale, spesso seduto a tavola e che quindi ascolta mentre beve qualcosa. Di volta in volta il luogo da cui la trasmissione è trasmessa è una cittadina diversa dell'Austria, della Svizzera o della Germania.

diede alla stampa quei Canti popolari ticinesi che rappresentano la prima importante testimonianza del passato musicale di questa regione.⁴ Questa raccolta mostra peraltro bene come i ticinesi vivessero all'interno di una tradizione musicale italo-fona, di matrice sostanzialmente lombardo-piemontese a cui si aggiunge una connotazione alpina abbastanza riconoscibile.⁵ Vi si ritrovano quindi legami evidenti, da un lato con i riti calendariali del folklore europeo e, dall'altro, con quel repertorio di canti narrativi, epico-lirici, di diffusione europea, anche detti "ballate", che caratterizzano tutto il continente (anche questi spesso cantati a due/tre voci con terze parallele, come altrove nell'area alpina; come si dice in tedesco *sekundieren* o *überschlagen*).

Ricerche più recenti ce ne sono naturalmente state ma non con meno sviluppo di quello avuto sul versante italiano (Pietro Bianchi Arnold Geering 1984).⁶ Queste ricerche recenti hanno comunque aggiunto molto alla nostra conoscenza di questo strato di musicalità orale, offrendoci un campione del suo stato abbastanza esplicativo di quale fosse la situazione intorno al 1980.⁷ Si tratta di documentazione fonografica che quindi ci offre molto più informazione delle semplici trascrizioni su pentagramma e l'ascoltatore attento può riconoscere come questi canti, siano prodotti con voce chiara, tendenzialmente di petto, totalmente priva di nasalizzazione, un tipo di voce che nel canto corale facilmente si amalgama con le altre. Alan Lomax (1915-2002) parlava a questo proposito di "stile europeo antico" (che si estende dalle Ebridi alla Scandinavia, alla Germania, alla Svizzera e all'Italia del nord) caratterizzato da laringe rilassata, melodie povere di ornamentazione, prevalentemente sillabiche, e canto corale con forte grado di cooperazione e fusione tra i partecipanti (Lomax 1955/6). Dal punto di vista dell'organizzazione temporale queste melodie sono metricamente organizzate ed eseguite in quello che Bartók chiamava "tempo giusto", per distinguerlo dalla libertà del "parlando rubato", che si ha invece quando i ritmi non sono rigidamente strutturati in base a una pulsazione di base che percorra il brano

⁴ Certo, non esauriente come vorremmo: all'epoca, in questo tipo di ricerca non si applicavano ancora quei criteri di metodo che oggi diamo per scontati: annotazione del luogo e della data di raccolta di un determinato canto, e informazioni che riguardano il suo esecutore. Da questo punto di vista la raccolta di Emmy Fisch è alquanto carente, come lo sono quasi tutte le raccolte coeve fatte in altri territori europei.

⁵ Per averne una prima idea si può cominciare a considerare i titoli dei brani che contiene: La Maggiolata che si canta al Bre, I tre re (Valle Capriasca), Stella (Bosco Gurin) ci segnalano la presenza di canti rituali calendariali legati al maggio. Altri sono collegati all'epifania e al carnevale, che era marcato dal canto della Vegia (Val Onsernone). Ci sono poi i canti rituali della Settimana Santa: ogni comunità aveva il suo Miserere, cantato su melodie tramandate oralmente. Il più spettacolare, come ricerche successive hanno mostrato, era il Miserere eseguito a Mendrisio durante le processioni, un raro esempio di canto a tre voci. I morti e le festività natalizie chiudevano questo calendario rurale con il canto Dormi, dormi bel bambin. Canti di altro tipo, come La povera Cecilia, testimoniano invece la presenza di un repertorio narrativo - numerose varianti di Donna lombarda, Cattivo custode, Un'eroina e Convegno notturno sono state poi documentate successivamente. Si tratta di quei canti narrativi, anche detti «epico-lirici», su cui il piemontese Costantino Nigra fu tra i primi ad attirare l'attenzione con una sua raccolta del 1888, che è rimasta un punto di riferimento indispensabile per chi si interessi al repertorio di canti narrativi che, in misura maggiore o minore, si ritrovano diffusi in quasi tutta l'Europa continentale.

⁶ Questo lo si deve, in buona misura, alla debole posizione accademica dell'etnomusicologia, che a tutt'oggi nel nostro paese non dispone nemmeno di una cattedra universitaria. Che piaccia o meno, sono le cattedre universitarie che possono spingere e alimentare progetti di ricerca.

⁷ Quale sia la sua consistenza sul territorio, non è invece possibile dirlo come non è possibile tracciarne una geografia in cui appaiano le aree in cui si è realmente prosciugata, in quali no e in quali sia confluita in altre forme di musicalità.

dall'inizio alla fine. Quello che anche ne emerge in definitiva è che, se pur la musica tradizionale del Ticino è parte della tradizione lombardo-piemontese, sarebbe impreciso dire che essa coincide in tutto e per tutto con quella della regioni italiane confinanti. L'esame, delle registrazioni sonore, mostra spesso caratteri micro-esecutivi in cui l'orecchio attento riconosce la provenienza ticinese di questo o quel canto (a parte i caratteri dialettali del testo cantato). Sappiamo anche, lo testimonia Piero Bianchi, che a volte testi liturgici venivano cantati su melodie che provengono dalla tradizione del melodramma italiano (Bianchi 1984), e ciò segnala come questo strato dell'oralità possa fare da collettore di esperienze musicali differenti e come abbia la capacità (riconoscibile in tutte le tradizioni ancora vitali) di non essere chiusa in se stessa e di sapere appropriarsi e metabolizzare ciò che proviene da contatti con l'esterno.

Ma la geografia della tradizione musicale orale del Ticino e della Svizzera Italiana non si esaurisce (e, soprattutto, non si esauriva) nei repertori vocali. In passato c'erano anche gli strumenti che, come in tutta Europa del resto, erano frequentemente in uso. A partire dall'Ottocento però la pratica della musica strumentale regredì fortemente, ovunque - non però fino al punto da scomparire. Parlare della musica strumentale praticata in passato nella Svizzera Italiana vuol dire citare due strumenti principali: violino e cornamusa (la piva)⁸ e, in certa misura, gli scacciapensieri. Col tempo, piva e violino furono sostituiti dalla fisarmonica, uno strumento che come i precedenti e, in effetti, molto di più dei precedenti, ha possibilità polifoniche.⁹

Viene ora da domandarsi se questo “sostrato” di musica tradizionale, questa fascia di oralità, eserciti qualche riflesso sulla vita musicale odierna del Canton Ticino. Certo, sarebbe innanzitutto utile conoscerne bene, oggi, la reale consistenza. Sarebbe utile produrre ulteriori ricerche, da progettare e coordinare su tutto il territorio, per meglio documentare una realtà che di cui ci manca una descrizione complessiva (estesa e integrata magari magari anche alla documentazione scritta di musica popolaesca e di intrattenimento in uso il secolo scorso)¹⁰. Un progetto simile a quello varato per i dialetti della Svizzera Italiana dal *Centro di dialettologia e di etnografia* di Bellinzona, aiuterebbe a colmare questa lacuna. Proprio l'alto grado di correlazione che abitualmente si nota in Europa tra vitalità del dialetto e presenza di musiche vernacolari, fa pensare che in un territorio come quello Ticinese ci sia ancora molto da scoprire in fatto di musica tradizionale. In ogni caso, la presenza di questo strato, o sostrato che dir si voglia, io credo sia segnalata anche indirettamente da alcuni aspetti della vita musicale di oggi. Tra questi, per esempio, l'esistenza di numerosi gruppi corali i quali, almeno in parte, basano il loro repertorio di canzoni su

⁸ Piva o baghet, ovvero la zampogna dell'Italia settentrionale

⁹ Quando in ambito folklorico uno strumento viene sostituito da un altro (a volte di provenienza colta) si parla di “sostituzione lineare”, quando il legame con lo strumento antecedente rimane riconoscibile, anche magari attraverso i modi in cui i nuovi strumenti sono utilizzati, modi che spesso sono assai differenti da quelli dell'uso colto.

¹⁰ In questo momento Claudio Bacciagaluppi, per conto della Fonoteca Nazionale Svizzera, si sta occupando di un interessante fondo di musica da ballo, manoscritta, trovato a Mendrisio.

brani provenienti dall'ambito orale e che, pur in contesto diverso da quello di un tempo, offrono la possibilità di continuare a coltivare quell'abitudine del cantare che tradizionalmente era piuttosto consueta e diffusa. Ciò avviene in Ticino sicuramente in misura maggiore che non in Lombardia o nel Piemonte (per trovare una situazione di simile diffusione del canto corale bisognerebbe forse riferirsi al Trentino che, da questo punto di vista, è fortemente atipico nel contesto italiano), forse perché da noi la tradizione orale è stata in certa misura protetta dal carattere meno urbanizzato del territorio.

Il sostrato della musica popolare ha poi dato origine e continua ancora ad alimentare lo sviluppo di numerosi gruppi di revivalistici i quali, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, hanno prodotto quel nuovo genere musicale (quello che normalmente si indica come "musica folk") la cui presenza è ormai un fatto consolidato nel panorama culturale del territorio. Abbiamo così gruppi musicali ticinesi (come, per esempio Vent Negru, Vox Blenii, Tacalà, e Orok Flambé) che, tra l'altro, spesso continuano a condurre attività di ricerca sul campo (attività preziosa in un territorio in cui mancano entità istituzionali che la promuovano) e che propongono al loro pubblico brani strumentali costituiti da musiche da ballo, brani vocali in forma di canti narrativi, canti lirici e canti sull'emigrazione, il tutto con uno strumentario interamente acustico. Ci sono poi anche i gruppi vocali e strumentali della Federazione Cantonale del Costume Ticinese. Nel complesso, si tratta di un fenomeno che non si potrebbe avere in questo grado di consistenza, se esso non potesse riferirsi ad un humus che lo alimenta.

In aggiunta a questo direi che il sostrato rappresentato dalla tradizione orale in Ticino ha stimolato nei ticinesi di oggi il desiderio di fare musica attivamente, dato che così numerosi sono i ticinesi che portano il ricordo dei loro padri e dei loro nonni che in qualche misura facevano musica.¹¹ Questo desiderio si esprime oggi in modi differenti: nel gran numero di bande civiche, bandelle, associazioni corali, gruppi mandolinistici e, naturalmente, in numerosi gruppi pop e rock in cui tanti giovani sono attivi. Tutto questo si traduce poi, quasi inevitabilmente, in un grado di alfabetizzazione musicale abbastanza diffuso e in una continua richiesta di istruzione musicale. Da qui un mercato non trascurabile in cui agiscono numerose scuole di musica riunite in una Federazione (parecchie delle quali con sufficiente struttura e organico da poter richiedere sovvenzioni al Cantone) e, infine, ci sono ovviamente gli insegnanti privati. Ne risulta in definitiva un diffuso grado di pratica amatoriale che se forse non regge il confronto con le aree di cultura tedesca, è però sicuramente assai maggiore di quanto esista nella vicina Penisola.¹² Non tutti i dilettanti però restano dilettanti. Come si può ben immaginare, molti vanno avanti e crescono nel professionismo. Tra questi ci sono parecchi compositori (il Ticino ne conta davvero

¹¹ Nella vicina Penisola, anche in Lombardia non è raro trovare famiglie in cui nessuno ricorda un genitore, un nonno, uno zio che suonava uno strumento o cantava.

¹² Basta intervistare gli studenti delle scuole medie, dei licei, o anche della SUPSI, come ha fatto l'autore di queste pagine nel corso degli ultimi mesi, per rendersi conto quanto siano tra loro numerosi i giovani che hanno qualche cognizione musicale e che partecipano piuttosto regolarmente ad attività musicali collettive di qualche genere.

molti) e, addirittura, numerosi sono coloro che negli ultimi venti anni hanno ottenuto all'università una licenza in musicologia. Facendo una statistica approssimativa, sulla base delle persone che conosco e dei nomi che ricordo, direi che abbiamo nel Cantone un compositore e un musicologo ogni diecimila abitanti!¹³ Tutte queste persone che hanno studiato fuori Cantone, quasi sempre ritornano, anche se non sempre riescono a trovare un lavoro che consenta loro primariamente di comporre o di fare ricerca. A quel punto questa loro attività finisce con l'essere coltivata a tempo parziale.

Bande, bandelle, orchestre di mandolini e cori

I gruppi vocali e strumentali meritano particolare attenzione perché nel Canton Ticino sono assai diffusi e, soprattutto, più che altrove mi sembrano visibili e presenti nella vita sociale a diversi livelli. Mi viene in mente in primo luogo la banda civica del comune in cui abito, e quindi le bande in generale. Oggigiorno abbiamo sul territorio circa 50 corali e 45 filarmoniche. Le bande di strumenti a fiato nascono infatti come "società filarmoniche", e la più antica tra esse è quella di Bellinzona (1795). Ma ci sono poi altri tipi gruppi strumentali, tra cui le "bandelle". Le bandelle sono piccoli gruppi di strumenti a fiato, da 4 a 15 circa (uno o due clarinetti, tromba, flicorno tenore e baritono, trombone a chiavi e basso tuba). A differenza della banda la bandella suona (e soprattutto fino a qualche decennio fa suonava) per far ballare la gente. Si tratta dunque di un organico che, per dimensione e funzione è certamente più vicino all'ambito della musica tradizionale che non a quello della musica colta a cui la banda vera e propria guarda sempre come punto di riferimento. L'origine delle "bandelle" risale alla fine del Settecento, ma ne esistono ancora oggi alcune decine. Ancora oggi, dunque, contribuiscono a caratterizzare musicalmente il Cantone - e di ciò esiste consapevolezza, tanto è vero che si è pensato di presentarle in questa funzione a Expo 02.¹⁴

Nella Svizzera Italiana esistono poi anche alcuni gruppi di strumenti a plectro, la cui esistenza sorprende non poco chi provenga dall'Italia del nord, dove questi gruppi, che pur esistono, hanno pochissimo rilievo nel panorama musicale italiano, tanto da essere praticamente sconosciuti se non ai pochissimi che vi partecipano attivamente. Queste associazioni di strumenti a plectro (mandolini, mandole, chitarre) nascono alla fine dell'Ottocento, in Italia dopo l'unificazione e, come le bande, visto che come le bande il loro repertorio era costituito principalmente di trascrizioni, contribuirono non poco alla diffusione della musica operistica.¹⁵ L'orchestra a plectro era allora formata da un gran numero di strumenti a pizzico di varie tipologie:

¹³ Essendo io stesso musicologo (se pur di importazione) mi piace ricordare che i primi ticinesi a seguire studi universitari di musicologia furono (per quanto a me risulti) Carlo Piccardi, ora Capo Rete della Rete Due della RSI, e Lorenzo Bianconi, professore di musicologia al DAMS dell'Università di Bologna. I numerosi altri che sono seguiti lavorano oggi nelle scuole medie del cantone e alla Radio.

¹⁴ Le Bandelle ticinesi presentate durante la giornata di sabato 28 settembre 2002 sull'intera area dell'arteplage di Bienne furono queste: Bandella Betoniga (fondata nel 1977), Bandella La Castellana (fondata nel 1955), Bandella di Lugano (fondata nel 1972), Bandella del Mela (fondata nel 1985), Gruppo folk di Morcote (fondato nel 1974).

mandolini lombardi e napoletani; mandole contralto e tenore; mandoloncelli, mandoloni e mandolbassi, contrabbassi, chitarre, arpa, a volte clavicembalo e percussioni. Alla fine dell'800 vennero organizzati i primi concorsi nazionali ed internazionali per orchestra a plectro, incentivati dalle riviste specializzate che conobbero grande diffusione (in Italia si pubblicarono, tra la fine dell'800 e la prima metà del '900, un decina di periodici dedicati al mandolino).¹⁶ All'epoca in quasi tutte le città d'Italia, e di certo nelle più importanti, così come nelle principali città d'Europa erano presenti clubs o circoli mandolinistici di tutti i tipi: dai più aristocratici a quelli formati nei dopolavoro o nella case del popolo.¹⁷

Nel Ticino il mandolino fu introdotto già all'inizio del XIXmo secolo, specialmente lungo il lago di Lugano e gradualmente sostituì il violino (di cui ha la stessa accordatura e la stessa posizione delle note sulla tastiera). Duetti e trii di mandolini e chitarra divennero così gli strumenti preferiti per accompagnare il canto e poi anche circoli mandolinistici si costituirono sull'esempio di quanto che accadeva in Italia. Ora la cosa interessante è che mentre le attività delle associazioni mandolinistiche, che pur esistono, sono sostanzialmente invisibili a chi viva in qualunque regione italiana (in Italia si tende a pensare che le orchestre di strumenti a plectro siano un fenomeno tipico del folklore della Campania e di Napoli in particolare), relegate in ambienti dopolavoristici di periferia, in Ticino sono state ben visibili e continuano ad esserlo, al punto che non solo compositori ticinesi del passato produssero un repertorio abbastanza ricco per questi organici (per es. Mario Vicari, Angelo Barvas, Enrico Dassetto, Bruto Mastelli, Rosario Gargano, Giovanni Battista Mantegazzi, Otmar Nussio), ma anche quelli di oggi continuano a farlo (p. es. Carlo F. Semini, Claudio Cavadini, Francesco Hoch, Ivo Antognini, Mauro Pacchin). A parte queste composizioni d'autore, il repertorio dei gruppi mandolinistici continua a essere composto principalmente di trascrizioni dal repertorio colto (ma non più solamente. Come una volta, di origine operistica) e, assai più delle bande, da arrangiamenti di melodie popolari o semipopolari come, per fare un esempio, melodie provenienti dal balletto composto dall'italiano Riccardo Drigo (1846-1930), intitolato

¹⁵ Il mandolino, notoriamente, era stato assai poco utilizzato nella musica colta. A titolo di curiosità riporto alcuni dei casi più noti: l'Almona di Arne e il Don Giovanni di Mozart. Nell'ambito della musica strumentale ci sono i Concerti per mandolino e archi di A. Vivaldi (il Concerto RV 425 per mandolino, archi e b.c. e il Concerto RV 532 per 2 mandolini, archi e b.c.), i Concerti per mandola e scacciapensieri di J.G. Albrechtsberger (1736-1809), i quattro pezzi di Beethoven (1770-1827) per pianoforte e mandolino (Adagio for piano & mandolino in mi bem.magg. WoO 43/2, Sonatina for mandolin & piano in do magg. WoO 44/1, Sonatina for mandolin & piano in do min. WoO 43, Andante e variazioni per mandolino & piano in D major, WoO 44/2), il Concerto con 2 flauti, 2 corni, 2 violin, mandolino, viola e basso e la Sonata per mandolino e tastiera (fortepiano) di J. N. Hummel (1778-1837), la Settima Sinfonia di G. Mahler (1860-1911), la Serenata Op. 24 per voce di baritono e sette strumenti (tra cui il mandolino) di Schoenberg.

¹⁶ E' questo il periodo in cui Vittorio Monti (1868-1922), violinista e compositore napoletano, di cui è ancora famosa la Csárdás per violino, come tanti altri contribuì alla didattica del mandolino pubblicando un suo manuale.

¹⁷ La grande popolarità europea del mandolino e della mandola tra '700 e '800 è anche segnalata dal fatto che Johannes Georg Albrechtsberger (1736-1809), organista del Duomo di Vienna e anche insegnante di Beethoven abbia composto numerosi concerti per mandola, scacciapensieri e orchestra (pare fossero sette) di cui due dei tre che ci sono rimasti sono anche reperibili su disco (Orfeo C 035821 A). Concerto in mi maggiore per scacciapensieri, mandola e orchestra e un Concerto in Fa maggiorer per scacciapensieri, mandola e orchestra.

I milioni d'Arlecchino, dato per la prima volta a Pietroburgo nel 1900, che nei decenni successivi hanno cominciato a circolare in ambito popolare.

Le associazioni corali, invece, nacquero in Ticino all'inizio del nostro secolo, come effetto di un impulso patriottico che si esprimeva in forme associative di vario genere, sul modello dei cori misti d'oltralpe. Si creò una Federazione delle società di canto (così come una Federazione bandistica ticinese), affiliate a quelle che agivano su scala nazionale e che sono ancora oggi molto attive. Non si tratta nel nostro caso solamente dei cosiddetti “cori alpini” (quelli in Italia che caratterizzano in modo assai particolare il territorio del Trentino e che sono tutti più o meno modellati sull'esempio del famosissimo Coro della SAT)(Sorace Keller 1991). Questo tipo di coro è pure presente sul nostro territorio, ma non mancano gruppi corali di tutt'altro genere, amatoriali o semiamatoriali, che si dedicano alla musica vocale del Rinascimento o anche del Medioevo, compreso il Canto Gregoriano.

Un discorso a parte meriterebbe di essere fatto sulla diffusione sia a livello amatoriale che professionistico del jazz nella Svizzera Italiana, ma non sono io a poterlo fare. Aldo Sandmaier se ne è occupato e parte delle cose interessanti che ha portato alla luce si sono potute ascoltare nei programmi della Rete Due della RSI.

A questo panorama, già molto ricco, occorre sicuramente aggiungere i gruppi pop e rock. Molti di questi sono sicuramente effimeri, vivono per uno due anni e producono artigianalmente dei CD che non vengono poi nemmeno realmente commercializzati e che, quindi, sono assai difficili da documentare (questa è una difficoltà anche per la Fonoteca Nazionale Svizzera, che ha sede a Lugano, e che sarebbe interessata a documentare anche questo fenomeno). Ecco quindi che se consideriamo l'insieme complessivo, ci rendiamo conto di quanto sia alto il numero di ticinesi che in qualche forma o misura sono coinvolti, a livello amatoriale, in attività musicali collettive e di quanti provengano da famiglie in cui pure in qualche modo si faceva musica. E' un numero considerevole di persone le quali, in virtù di queste attività, entrano in contatto abitualmente con repertori musicali diversi tra loro e anche, spesso, assai particolari.

Lingua, lingue e musica

Anche a proposito di musica la particolare situazione linguistica del Ticino merita qualche osservazione. Già poco addietro ho osservato come il perdurare dei dialetti nel Canton Ticino, e nella Svizzera Italiana più generalmente, sia un segnale che suggerisce un persistenza del repertorio musicale orale forse maggiore di quella che le ricerche hanno finora reso visibile. E' un'ipotesi suggerita dal fatto che tra vernacolo e musica tradizionale si è spesso notata una forte correlazione di reciproco appoggio. Ma anche in altri ambiti del far musica la situazione linguistica del Ticino sembra avere una influenza. In Ticino molte persone nate in Ticino, parlano anche

tedesco e/o francese. Rimane pur sempre chiaro a tutti che la lingua italiana è vissuta più di ogni altra cosa un simbolo di identità locale. Forse per questa ragione, a livello di musica pop e rock, i giovani paiono molto poco aperti verso i cantanti e i repertori francofoni e germanofoni. Tra l'altro, quando i giovani manifestano preferenza per il "rock duro", certamente in ambito Germanofono avrebbero di che soddisfarla facilmente. Invece non è così, a meno che il tedesco o il francese siano una lingua parlata in famiglia. In genere questa poca apertura viene da loro spiegata col dire che il testo dei brani non viene compreso o non viene compreso bene. Eppure lo stesso dovrebbe avvenire con l'inglese, che la maggioranza conosce solo approssimativamente. Da un lato però l'inglese è la lingua originaria del rock e, anche, provenendo dal mondo esterno, forse minaccia in misura minore il senso di identità locale. Anche i giovani italiani facilmente ascoltano canzoni in inglese, il repertorio tedesco e francese è però praticamente non disponibile.

In definitiva, mi pare che se i quarantenni e cinquantenni manifestano poco desiderio di ascoltare la cosiddetta "Volksmusik" austro-svizzero-tedesca (nomi quali Hansi Hinterseer, Maria und Margot Hellwig, Heino, Patrick Lindner, Franzl Lang, die Klostertaler, Stefan Mross, Stefanie Hertel, die Paldauer, ecc., mi sembrano sostanzialmente sconosciuti in Ticino),¹⁸ i teen-agers per conto loro sono altrettanto poco interessati ad ascoltare rock svizzero-tedesco, per esempio del rappresentato dal gruppo Gölä III. Interessante al riguardo mi sembra la programmazione delle tre reti radio udibili in tutta la Confederazione. Rete 1 trasmette soprattutto canzoni italiane così come La Première della RSR trasmette prevalentemente canzoni francesi. DRS 1 si comporta diversamente, dando molto spazio a canzoni italiane (cantate in italiano) e canzoni francesi (cantate in francese). In quale misura questo tipo di programmazione offra un'immagine speculare delle propensioni degli ascoltatori sarebbe davvero interessante accertarlo.

Rimane il fatto, almeno così sembra, che nell'ambito pop e rock il confine linguistico corrisponde sostanzialmente al confine degli interessi musicali – fatta eccezione naturalmente per il repertorio anglo-americano che (se pur in misura diversa da luogo a luogo) costituisce ormai un "sostrato" presente quasi ovunque nel mondo. Sono dunque interessanti i casi delle lingue plurinazionali perché laddove esiste una lingua comune, esiste anche un repertorio musicale, o anche più di uno, che viene fruito con più o meno eguale partecipazione al di qua e al di là di determinati confini politici. Questi repertori in comune sono vissuti in modi assai diversi da un caso all'altro ma, di sicuro, anche se non come simbolo di una aggregazione nazionale (che non c'è e che non è nemmeno auspicata) come specchio almeno di abitudini, folklore, modi di esprimere l'emotività (pensiamo al carattere un po'

¹⁸ Oltre a chiamarla correntemente Volksmusik (anche se poco ha a che fare con la musica a cui si interessano i folkloristi e gli etnomusicologi, quella tramandata oralmente nelle campagne ed eseguita per uso e consumo locale) la si chiama anche neue Volksmusik (il che aiuta a comprendere come si tratti di un genere in sintonia con la modernità: chitarre elettriche, ibridazioni col jazz o col country, il tutto mirato ad un mercato discografico, ecc.) o, anche, volkstümliche Musik (musica popolare).

“melodrammatico” di tante canzoni ispano-americane) che è pur bello scoprire di non essere i soli a coltivare.

In definitiva, c'è quindi forse da osservare che, a differenza di ciò che a volte si dice sulla sua pretesa capacità di accomunare i popoli, la musica è un'espressione talmente diretta della propria collocazione nello spazio e nel tempo e del proprio vissuto storico da essere, per sua natura, discriminante. Nessun genere musicale è mai concepito, alla nascita, per avere un valore universale ma invece, quasi sempre, come celebrazione del “localismo” delle genti. Per questo è appropriato parlare, come sempre più frequentemente si fa, di “musiche” - al plurale. Se poi il “senso” di una data musica concepita per un altro tempo e/o altro luogo risulta anche leggibile, in certa misura, nel nostro tempo e nel contesto in cui viviamo, ciò è perché queste nostre coordinate spazio-temporali condividono con quelle originarie della composizione alcuni aspetti di quel modo di vedere il mondo e i rapporti umani. Ma non potremo mai essere sicuri che questa continuità di visione si mantenga indefinitamente.¹⁹

Le associazioni musicali culturali e associazioni che promuovono concerti

Anche se la considerazione della musica e delle musiche presenti in un dato territorio, sollecita sempre, anche nel caso del Ticino, considerazioni di tipo – diciamo così – filosofico, vorrei ora tornare all'elencazione di cose più facilmente verificabili come, per esempio, l'associazionismo musicale. Dato che la musica è per eccellenza un'arte sociale piuttosto che un piacere solitario (anche se la sua riproducibilità elettronica ha creato come non mai la possibilità di isolarsi con l'ascolto della propria musica) le associazioni musicali sono assai rivelatrici del modo in cui la musica viene vissuta in un territorio.²⁰ Il gran numero di persone musicalmente attive o anche musicalmente alfabetizzate, di cui ho già detto, potrebbe essere presunto anche solo attraverso il buon numero di associazioni musicali a scopo generalmente culturale o finalizzate ad attività musicali specifiche. Anche questo numero è tale da fornire un termine di confronto assai lusinghiero con le regioni limitrofe dell'Italia. Senza pretendere di citarle tutte ne scelgo alcune (tralasciando quelle a carattere prettamente professionale) che per la loro sfera di interesse mi sembrano significative: l'Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Ricerche musicali nella Svizzera Italiana, (con un numero di soci da fare invidia ad associazioni professionali di livello nazionale), Società Svizzera di Musicologia (sezione della Svizzera Italiana, è un'associazione professionale ma aperta a ogni interessato), Oggimusica, Musica nel Mendrisiotto, Associazione Amici dell'Organo di Locarno, Associazione QuattroCentoQuaranta, Associazione amici della Scala (Lugano), ecc., ecc. Di fronte a questo ragguardevole numero di associazioni, che

¹⁹ Può naturalmente anche avvenire che un dato repertorio possa essere ricontestualizzato e investito di significati del tutto estranei a quelli di cui era portatrice all'origine.

²⁰ Questo almeno nel nostro mondo occidentale in cui la musica ha perso buona parte dei suoi collegamenti rituali e funzionali.

riescano a mantenere attività assai indipendenti, il sociografo vorrebbe sapere molte cose. Per esempio quante persone partecipino a più di una di queste associazioni, se lo fanno per coltivare preferenzialmente il gusto dell'ascolto musicale dal vivo, se lo fanno come rinforzo ad attività musicali o come sostituto per la loro mancanza. Ci troviamo di fronte ad un panorama che davvero invita alla ricerca.

Conclusione

Una caratteristica saliente del Ticino musicale sembra dunque essere quella di riuscire ad evidenziare e valorizzare l'esistenza di quelle forme di musica e attività musicali che spesso vengono considerate "minori" a causa della loro connotazione popolare o popolaresca e che altrove letteralmente scompaiono di fronte agli eventi maggiori: è l'osservazione che ho fatto a proposito dei gruppi di strumenti a plectro. Eppure nemmeno gli eventi „maggiori“ sono pochi in Ticino: p. es. La Primavera Concertistica, I Concerti Pubblici dell'Orchestra della Svizzera Italiana organizzati dalla Rete Due assieme ad altre stagioni ed eventi quali I Concerti d'Autunno o il Progetto Martha Argerich, Il Pianoforte a Bellinzona, Le Settimane Musicali di Ascona, il Festival Organistico di Magadino, Ticino Musica, Estival Jazz, Blues to Bop, ecc.)²¹. Di fronte a queste manifestazioni anche i piccoli concerti nelle chiese, riescono a mantenere una loro visibilità e ad attrarre pubblico ad un livello quasi paritario con gli eventi "maggiori" e tutto concorre a formare quel panorama generale di cui tutti sono consapevoli (anche se forse non tutti sembrano accorgersi di come sia atipica questa generale visibilità degli eventi).

Questi brevi cenni e questo campionamento sicuramente incompleto e assolutamente personale di "informazioni sparse", che, a mo' di collage, ho riunito in queste pagine, servono a mostrare, credo, come e perché io consideri il Ticino un territorio musicalmente interessante e, quindi, come mai io, da musicista, abbia deciso di viverci. Tante delle attività musicali che abbiamo in Ticino esistono anche altrove ma la loro vitale compresenza caratterizza il nostro territorio. Insomma: ogni territorio, e quindi anche il nostro, pur non potendo evitare i contatti e la partecipazione al repertorio di aree culturali limitrofe, finisce sempre con l'utilizzare i prodotti culturali che ha in comune con altri con modalità a trasformarli secondo esigenze locali e a immetterli in un contesto che è suo proprio. E' la compresenza di di repertori diversi, i loro rapporti di interazione, magari in ambiti sociali differenziati, costituisce sicuramente un elemento della geografia o topografia culturale di una regione degno di essere rilevato. Nel caso del Ticino ne risulta un panorama sonoro particolare, che pur se non presenta caratteri di forte esoticità, è peraltro riconoscibile. Se da un lato sarebbe esagerato affermare che il Canton Ticino abbia una identità musicale "forte", non si può d'altra parte non riconoscere che gli ingredienti che compongono la vita musicale di questo cantone e il suo panorama sonoro sono miscelati in proporzioni che solo in questo territorio si esprimono.

²¹ Si tratta in questi casi di eventi la cui rilevanza supera di gran lunga i confini del territorio.

Insomma, il Canton Ticino non è, musicalmente parlando un *nowhere place*; detto in altre parole, vivere nel Canton Ticino, dal punto di vista musicale, non è come vivere in un luogo qualunque.

Bibliografia

Graziadio Isaia Ascoli, Lettere glottologiche, 1887.

Pietro Bianchi e Marcello Sorce Keller, "Musica e danza tradizionale nella Svizzera Italiana Una breve ricognizione di repertori e strumenti", in Ticino 1978-1998 – Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale, Bellinzona, Casagrande, 1998, pagg. 231-237.

Silvia Delorenzi Schenkel (con Johanna Hoffman), con Johanna Hoffman, Switzerland", in James Porter, Timothy Rice and Chris Goertzen (eds.), Garland Encyclopedia of World Music: Europe, New York, 2000, pp. 682-700.

Emmy Fisch, Canti popolari ticinesi, Hug, Lugano 1916.

Ottavio Lurati, "Forme e modi della cultura orale nella Svizzera Italiana con una raccolta di formalizzati inediti", in Alberto Colzani, (ed.), Musica, dialetti e tradizioni popolari nell'arco alpino: Atti del convegno di Studi sul tema 'Cultura popolare dell'arco alpino', Montagnola, 29 giugno 1985, Lugano, ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, 1987, pp. 39-60.

Roberto Leydi, "Musica e musiche della tradizione alpina", in Alberto Colzani, (ed.), Musica, dialetti e tradizioni popolari nell'arco alpino: Atti del convegno di Studi sul tema 'Cultura popolare dell'arco alpino', Montagnola, 29 giugno 1985, Lugano, ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, 1987, pp. 21-38.

Alan Lomax, "Nuova ipotesi sul canto folcloristico italiano", Nuovi Argomenti, XVII/XVIII(1955-56), pp. 109-135.

Giuseppe Milani, Le bande musicali nella Svizzera Italiana, Agno, Arti Grafiche Bernasconi, 1981.

Costantino Nigra, Canti popolari del Piemonte, Torino, 1888, R/Einaudi, 1957.

Carlo Piccardi, "Musica nella Svizzera Italiana: vicende di un'identità importata", Cenobio, LIII(2994), pagg. 145-160.

Alberto Vicari e Arnaldo Filippello, Canti nella Svizzera Italiana, Casa ticinese di

edizioni musicali, Zurigo 1947.

Marcello Sorce Keller, “Musica come rappresentazione di identità”, in Tullia Magrini (a cura di), Universi sonori, Torino, Einaudi, 2002, pagg. 187-219.

Marcello Sorce Keller, Tradizione orale e corale: ricerca musicologica in Trentino, Bologna, Forni Editore, 1991.

Renato Simoni, Origini e nascita della Civica Filarmonica di Mendrisio

Renato Lucchini e Bruno Giussiani, Breve storia di una lunga vita, Filarmonica Faidese festeggiamenti del 125mo anniversario, 1993.

Discografia

Pietro Bianchi e Arnold Geering, Canti liturgici popolari nel Ticino, Società Svizzera per le Tradizioni Popolari, Serie discografica no. 1, FM 84022, 1984.

Ticino, Grigioni italiano, Antologia di musica popolare originale delle regioni svizzere di montagna, 5, Forum Alpinum 9005, Lp.

Ticino: Genuine Folk Music from Southern Switzerland, Musica Helvetica, 2. Swiss Broadcasting Corporation MH CD 71.2., 1989.

La tradizione della bandella ticinese. "La Tremonese", LP Vedette Albatros VPA 8507, 1992.

In punta di plettro, Orchestra Mandolinistica di Lugano diretta da Mauro Pacchin. Altrisuoni, CD.